

Probst-Effah, Gisela

Das Lied im NS-Widerstand. Ein Beitrag zur Rolle der Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern

Nauck-Börner, Christa [Hrsg.]: Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft. Laaber : Laaber-Verl. 1989, S. 79-89. - (Musikpädagogische Forschung; 9)



Quellenangabe/ Reference:

Probst-Effah, Gisela: Das Lied im NS-Widerstand. Ein Beitrag zur Rolle der Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern - In: Nauck-Börner, Christa [Hrsg.]: Musikpädagogik zwischen Traditionen und Medienzukunft. Laaber : Laaber-Verl. 1989, S. 79-89 - URN: urn:nbn:de:0111-pedocs-114728 - DOI: 10.25656/01:11472

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-pedocs-114728>

<https://doi.org/10.25656/01:11472>

in Kooperation mit / in cooperation with:



<http://www.ampf.info>

Nutzungsbedingungen

Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen: Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document.
This document is solely intended for your personal, non-commercial use. Use of this document does not include any transfer of property rights and it is conditional to the following limitations: All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Kontakt / Contact:

peDOCS
DIPF | Leibniz-Institut für Bildungsforschung und Bildungsinformation
Informationszentrum (IZ) Bildung
E-Mail: pedocs@dipf.de
Internet: www.pedocs.de

Digitalisiert

Musikpädagogische Forschung

**Band 9:
Musikpädagogik zwischen
Traditionen und Medienzukunft**

Laaber-Verlag

Musikpädagogische Forschung
Band 9 1988
Hrsg. vom Arbeitskreis Musikpädagogische
Forschung e. V. (AMPF) durch Christa Nauck-Börner

Musikpädagogische Forschung

Band 9: Musikpädagogik zwischen
Traditionen und Medienzukunft

LAABER-VERLAG

Wir bitten um Beachtung der Anzeigen

SBN 3—89007—201—1

© 1989 by Laaber-Verlag, Laaber
Nachdruck, auch auszugsweise,
nur mit Genehmigung des Verlages

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	9
Tagungsprogramm Hannover 1987	10
1. Beiträge zur Tagungsthematik	
<i>Hermann J. Kaiser</i>	
Zur Konstitution des ästhetischen Objekts — Annäherungen an einen musikbezogenen Erkenntnis-/Lernbegriff	13
<i>Werner Jank</i>	
Konstitutionsprobleme aktueller musikdidaktischer Konzepte. Musikpädagogik zwischen materialen und formalen Bildungs- theorien	37
<i>Peter Becker</i>	
„Man kann ja nie wissen“. Schwitters' Grabspruch als musik- didaktische Maxime	69
<i>Gisela Probst-Effah</i>	
Das Lied im NS-Widerstand. Ein Beitrag zur Rolle der Musik in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern	79
<i>Erika Funk-Hennigs</i>	
Welche Rolle spielt die Musik bei den Rechtsextremisten in der Bundesrepublik Deutschland?	91
<i>Günther Rötter</i>	
Independent — Pop-Avantgarde als Grenzbereich. Neue Tech- nologien in der Pop-Musik und der Avantgarde	119
<i>Günther Batel</i>	
Computerkompositionen und Videomusik. Neue Anforderungen für Musikpädagogik und Musikforschung	129

2. Freie Forschungsberichte

<i>Bettina Auer/Frank Gertig/Martin Greve/Daniela Schmidt</i> Kinderzeichnungen zum Thema „Ich und die Musik“	143
<i>Karl Graml/Rudolf-Dieter Kraemer/Heiner Gembris</i> Filmdokumentation Musikpädagogische Forschung: „Der Feuervogeltest“. Studien zum musikalischen Gedächtnis	163
<i>Mechthild von Schoenebeck</i> Musikpraxis in der Schule. Anmerkungen zu einem empirischen Befund	179
<i>Renate Müller</i> Entwicklung und Erprobung eines Erhebungsinstrumentes zur Musikrezeption Jugendlicher	197
<i>Barbara Jesser</i> Rechnergestützte Melodieanalyse — Sackgasse oder Inspiration für die Volksliedforschung? Erprobung automatisch erzeugter Analysekriterien an den Liedern einer Melodiedatenbank	213
<i>Herbert Bruhn</i> Wahrnehmung von dur-moll-tonalen Beziehungen zwischen Akkorden. Zur Relevanz einer Harmonielehre-Didaktik	229
<i>Karl Graml/Rudolf-Dieter Kraemer/Heiner Gembris</i> Erfassung von Filmen und Tonbandmaterialien im Bereich musikpädagogisch-psychologischer Forschung	243

3. Kolloquium

<i>Helga de la Motte-Haber</i> Was bewirkt musikpädagogische Forschung?	251
<i>Eckhard Nolte</i> Was bewirkt musikpädagogische Forschung?	255

<i>Ernst Klaus Schneider</i>	
Was bewirkt musikpädagogische Forschung?	261
<i>Tom Johnson</i>	
Piano Problems (1986), Nr. 1 und 11	265

**Das Lied im NS-Widerstand
Ein Beitrag zur Rolle der Musik
in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern**

GISELA PROBST-EFFAH

Vor einigen Jahren wurde im Institut für Musikalische Volkskunde, das damals zur Pädagogischen Hochschule Rheinland, später zur Universität Düsseldorf gehörte, eine Forschungsarbeit zu dem Thema „Das Lied im NS-Widerstand“ durchgeführt. Ein Schwerpunkt dieser Arbeit sollte auf der Sammlung und Edition von Liedern liegen, die in den bisherigen Veröffentlichungen noch nicht erschienen waren. Es war außerdem das Ziel, den Kontext — die Bedingungen, „Lebensverhältnisse“ und Funktionen — dieser Lieder zu untersuchen. Zu diesem Zweck wurden Befragungen und Interviews eines ausgewählten Personenkreises durchgeführt, in Archiven dokumentarisches Material (z. B. Akten der Geheimen Staatspolizei) ausgewertet und literarische Quellen systematisch erschlossen.

In der Geschichtswissenschaft gab es in den vergangenen Jahrzehnten viele Diskussionen und Kontroversen um die Definition von „Widerstand“ gegen das nationalsozialistische Regime (Kershaw 1986, S. 779—798). In der BRD wurden — etwa im Unterschied zur DDR — bis in die sechziger Jahre nur die Aktionen der konservativen Eliten, die in dem Attentatsversuch des 20. Juli 1944 ihren Höhepunkt erreichten, als „Widerstand“ allgemein anerkannt. Erst während der sechziger Jahre begann man, sich auch mit den illegalen sozialistischen und kommunistischen Organisationen auseinanderzusetzen und dabei die bisherige Vorstellung von einem Widerstand „von oben“, d. h. ohne Beteiligung breiterer Bevölkerungskreise, zu revidieren. In den siebziger Jahren richteten Historiker ihre Aufmerksamkeit verstärkt auf nicht organisierte, spontane oppositionelle Erscheinungsformen im Alltagsleben. In dieser Phase wurde Widerstand einmal definiert als *„jedes aktive oder passive Verhalten [. . .], das die Ablehnung des NS-Regimes oder eines Teilbereichs der NS-Ideologie erkennen läßt und mit gewissen Risiken verbunden war“* (Kershaw 1986, S. 782).

Die Wahrnehmung oppositionellen Verhaltens in verschiedenen Bevölkerungsschichten trug zwar zu einer Entmythologisierung des Widerstandes

und damit realitätsgerechteren Sichtweise bei, doch ergab sich eine neue Gefahr: Die Überbewertung nicht-systemkonformer Verhaltensweisen konnte ein verzerrtes, apologetisches Bild des deutschen Widerstands im Dritten Reich zur Folge haben. Es gibt seitdem die fragwürdige Tendenz, *„den Widerstandsbegriff so auszudehnen, daß er fast jedes Verhalten außer ausgesprochener Begeisterung für das Regime mit einschließt“* (Kershaw 1986, S. 783).

Für unsere Untersuchung des Anteils musikalischer Äußerungen am Widerstand gegen das NS-Regime war das erweiterte Verständnis von „Widerstand“ eine grundlegende Voraussetzung: Mit musikalischen Mitteln läßt sich ein politischer Umsturz nicht unmittelbar herbeiführen. Wenn auch vor einem inflationären Gebrauch des Begriffs gewarnt werden muß, so darf dennoch nicht verkannt werden, daß das nationalsozialistische Regime durch seinen totalitären Herrschaftsanspruch Verhalten und Aktionen in Widerstand verwandelte, *„die unter ‚normalen‘ Bedingungen — zum Beispiel unter den ‚symmetrischen‘ Herrschaftsbeziehungen einer Pluralistischen Demokratie — häufig überhaupt keine politische Bedeutung beanspruchen könnten“* (Kershaw 1986, S. 781).

Widerstand während des Dritten Reichs hatte abnorme Lebensbedingungen zur Voraussetzung. In den nationalsozialistischen Konzentrationslagern war diese allgemeine Abnormität ins Monströse gesteigert. Dort herrschte ein fast unvorstellbarer körperlicher, seelischer und geistiger Terror. Bereits der Versuch, trotz Hunger und Krankheiten zu überleben, richtete sich gegen die Absicht der SS, die Häftlinge zu liquidieren, und kann somit als Widerstand gelten.

Erst wo das materielle Überleben gelang, konnten sich Aktivitäten entfalten, die sich der Intention der Machthaber, ihre Gegner auch geistig und seelisch zu vernichten, widersetzten. Es gab viele Versuche der Häftlinge, ihre psychischen und geistigen Kräfte zu erhalten und zu stabilisieren: Sie veranstalteten — teils mit offizieller Genehmigung, größtenteils illegal — Vorträge, Diskussionen, Theateraufführungen, Konzerte, Schachzirkel u. a. Doch darf kein falsches Bild entstehen. *„Unter den Lebensbedingungen eines nationalsozialistischen Konzentrationslagers konnten sie nur einen sehr geringen Prozentsatz der Internierten erreichen“* (Langbein 1980, S. 341).

Eine Doppelrolle spielte die Musik: eine offizielle und eine inoffizielle. Im Lager Auschwitz-Birkenau gab es ein Orchester, das ausschließlich aus jungen Frauen bestand; es wurde in den letzten Jahren durch das Buch

von Fania Fénelon (*Das Mädchenorchester in Auschwitz*) bekannt. Seine Existenz verdankte es der Eitelkeit des Lagerkommandanten, der über ein gutes Orchester verfügen wollte.

Michel Borwicz hat einen der „Musikfreunde“ unter der SS porträtiert. „*Die Musik*“, so schwärmte der SS-Mann Blum in „menschlichen“ Augenblicken, „*ist die erhabenste der Künste. Die Kunst [. . .] veredelt die Menschen und verschönt das Leben. Ohne die Kunst würden die Menschen in wilde Tiere verwandelt.*“ Blum, ein ehemaliger Straßenmusikant, sprach gern von seiner „eigentlichen Berufung“. Seine bigotte Verehrung des „Wahren, Schönen und Guten“, Symptom eines gespaltenen Bewußtseins, hinderte ihn niemals daran, Häftlinge zu Tode zu foltern (Borwicz 1973, S. 119; dt. Übersetzung d. Verf.).

Musik selbst diente als Folterinstrument. Lagerorchester, in denen Gefangene zwangsweise musizierten, hatten u. a. die Aufgabe, Arbeitsantritte, Strafkationen, auch öffentliche Hinrichtungen musikalisch zu „begleiten“. Die Musiker eines Blasorchesters im KZ Buchenwald mußten Tag für Tag bis zur körperlichen Erschöpfung Märsche spielen; viele unter ihnen starben an Kehlkopf- und Lungenkrankheiten (Lammel/Hofmeyer 1962, S. 72). Singen in der „Gemeinschaft“ war Pflicht. Wer dabei mangelnde „Inbrunst“ erkennen ließ, wurde mit Prügeln und Fußtritten traktiert. Trotz härtester Strafen nahmen die Häftlinge die ihnen oktroyierten Gesänge nicht widerspruchlos hin. Sie sangen absichtlich unrein und falsch, brüllten oder sangen zu leise (Lammel/Hofmeyer 1962, S. 33f.). Wer sich unbeobachtet fühlte, schwieg, bis ihn Schläge und Fußtritte zum Weiter-singen antrieben. Man sang am Ende einer Kolonne etwas anderes als an deren Spitze (Borwicz 1973, S. 111), oder man veränderte während des Singens den offiziellen, erlaubten Wortlaut und wechselte, sobald ein Spitzel auftauchte, schnell zum Originaltext über (Lammel/Hofmeyer 1962, S. 106f.; Lammel 1975, S. 80).

Um die Gefangenen zu verhöhnen, inszenierte die SS grausame Absurditäten. Zynisch ordnete sie das Singen von Liedern an, die inhaltlich der Realität in krassester Weise entgegengesetzt waren: Auf einem langen, erschöpfenden Marsch ins KZ Börgermoor wurde *Das Wandern ist des Müllers Lust* angestimmt (Langhoff 1947, S. 117). Nach stundenlangem Stehen auf dem Appellplatz ertönte auf Befehl: *Drum laßt uns singen und fröhlich sein!* (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 2). Einen jüdischen Gefangenen schlug man brutal zusammen; nachdem man ihm eine Dornenkrone aufs Haupt gesetzt hatte, mußte er bis zur Bewußt-

losigkeit singen: *O Deutschland, hoch in Ehren* (Perk 1970, S. 14f.). Manches „unschuldige“ Lied erlangte in den Konzentrationslagern einen bössartigen, gehässigen Sinn und erinnert an sarkastische Parolen wie „*Arbeit macht frei*“ über dem Tor des KZ Dachau oder an das „*Herzlich willkommen*“, mit dem die Opfer des Vernichtungslagers Treblinka empfangen wurden. „um die menschen im ungewissen über ihr schicksal zu lassen, hatte man einen ‚bahnhof‘ gebaut, mit einer richtigen fahrkarten- ausgabe. vor der ‚abreise‘ sollten sich alle häftlinge säubern. sie gingen über die rosenallee in das krematorium. die kinder wurden von ihren müttern getrennt. während dies geschah, ertönte eine melodie: ‚mutti, mutti, mutti, mutti, komm doch bald zurück‘ “ (Linde 1972, S. 18).

Die Häftlinge mußten Lager„hymnen“ verfassen. So entstand z. B. auf Befehl des SS-Führers Weißenborn das Sachsenhausen-Lied (*Wir schreiten fest im gleichen Schritt*), das eine Zeitlang nach jedem Abendappell angestimmt werden mußte, später jedoch verboten wurde (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 4f.). Auf viele Lieder reagierte die SS widersprüchlich, z. B. auf das bekannte *Moorsoldaten*-Lied, das Häftlinge — in diesem Fall „freiwillig“ — anlässlich einer offiziellen Darbietung des „Zirkus Konzentrazani“ im Lager Börgermoor schrieben. Hanns Eisler nannte dieses Lied einmal ein „getarntes revolutionäres Lied“ (Eisler 1973, S. 275f.); es faszinierte sogar SS-Leute so sehr, daß sie Verbote umgingen.

Mancher oppositionelle Zug in den Liedern wurde von der SS nicht sofort oder niemals bemerkt. Verbote konnten u. a. durch bewußt unklare Formulierungen vermieden werden. Die folgende Strophe des Sachsenhausen-Liedes ist sowohl im oppositionellen Sinn als auch als Bekenntnis zur nationalsozialistischen „Bewegung“ interpretierbar:

*Was hinter uns, ist abgetan,
gewesen und verklungen.
Die Zukunft will den ganzen Mann,
ihr sei unser Lied gesungen.*
(Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 4)

Das Sachsenhausen-Lied ist die Kontrafaktur von *Die Bauern wollten Freie sein*, eines Liedes, das die Nationalsozialisten längst ihrem Repertoire einverleibt hatten (Scheller, S. 169). Mit Melodien aus dem nationalsozialistischen Bestand wurden manchmal oppositionelle Textinhalte getarnt. Das Lied *Wir sind Moorsoldaten, wir tragen das schwarze Kleid*

wurde „nach der Melodie eines faschistischen Liedes“ gesungen (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 10). Gelegentlich geschah es, daß Lieder, die die Machthaber als ihren alleinigen Besitz betrachteten, mit ihrem originalen Wortlaut im oppositionellen Sinn verwendet wurden. Das *Lied vom guten Kameraden*, das bei keinem Parteitag der NSDAP, keiner Gefallenenehrung und „weltanschaulichen Feierstunde“ fehlen durfte, erklang in dem folgenden Fall aus Protest: Im Lager Esterwegen demonstrierten Häftlinge gegen einen Terrorprozeß in Köln, in dessen Verlauf sieben junge Arbeiter zum Tode verurteilt und mit dem Handbeil umgebracht wurden. „Alle, die an diesem und der Hinrichtung folgenden Tag ins Moor marschierten, waren von tiefem Haß erfüllt gegen die Mörder ihrer Brüder. Immer wieder erklang in den Kolonnen das Lied vom guten Kameraden [. . .] Mochte die Lagerleitung auch noch so toben und die Wachmannschaften auf uns einschlagen, unser Gesang erklang als Protest gegen den feigen Mord“ (Perk 1970, S. 69).

Viele Lieder aus den Konzentrationslagern irritieren durch ihren Optimismus: In fast stereotyper Weise wird nach der Darstellung von Not und Elend eine Zukunft in Freiheit und Glück beschworen:

*Wir wollen trotzdem „ja“ zum Leben sagen,
denn einmal kommt der Tag —
dann sind wir frei!*
(Lammel/Hofmeyer 1962, S. 75f.)

*Denn wir wissen, daß nach dieser Not
uns leuchtet hell das Morgenrot!*
(Lammel/Hofmeyer 1962, S. 19f.)

Sicherlich macht sich hier der Einfluß älterer Traditionen bemerkbar: der Arbeiter- und Revolutionslieder. Inmitten der KZ-Hölle kam zukunftsoptimistischen Wendungen jedoch eine besondere lebensrettende Bedeutung zu. „Wer nur auf der Suche nach Nahrung und auf der Flucht vor Prügeln den grauen Lageralltag ohne jeden Hoffnungsschimmer durchleben mußte, war psychisch und physisch außerstande, dem allmächtig scheinenden Apparat Trotz zu bieten, in dem er gefangen ist“ (Langbein 1980, S. 60). Um die hermetisch abgeschlossene Welt der Konzentrationslager durchzustehen, durfte die gedankliche Beziehung zu einem normalen Leben nicht abreißen. Mit einem unbeirrbar erscheinenden Optimismus versuchte

man, gegen die lange Zeit mächtige Parole vom „Tausendjährigen Reich“ und dessen Unbesiegbarkeit seelische Kräfte zu aktivieren.

Die abnormen Lebensbedingungen spiegeln sich in irritierendster Weise in dem makabren „Humor“ mancher Lieder wider: *„Ich kriege einen Tritt in die Nieren und fühle mich wohl.“* *„Sechs Zähne spucke ich aus — der siebte rutscht in den Magen.“* *„Man schlägt mir die Nase ein — ich bin glücklich.“* *„Ich gehe mit Fräulein Tod zu Bett.“*¹ Die für uns schockierende, kaum verständliche „Komik“ solcher Textpassagen lag wohl in dem extremen Mißverhältnis zwischen einer brutalen Handlung und der Reaktion des Angegriffenen. Der Mißhandelte flüchtet sich in die unwirkliche Vorstellung, er sei gegenüber Schmerz und Folter immun, der Terrorapparat sei ihm gegenüber machtlos. In dieser Phantasie verliert die SS ihre scheinbare Omnipotenz. Sogar der Tod verwandelt sich in ein verführbares Fräulein . . .

Es gab auch mildere Formen des Humors. Wolfgang Langhoff beschreibt eine Szene des „Zirkus Konzentrazani“ im KZ Börgermoor: Zwei Clowns *„hatten den Spaten geschultert und zogen mit dem Lied, das uns allen zum Halse heraushing und das wir beim Ein- und Ausmarsch fast immer singen mußten: ‚Des Försters Töchterlein, tirallala, tirallala‘ in die Manege. Dann machten sie sich über die Abzählerei lustig. Der eine ließ den andern antreten und abzählen. Immer wieder mußte der Ärmste abzählen. Dann brüllte ihn sein Kamerad an: ‚Singen!‘ Und wieder sang er, schauderhaft falsch: ‚Der Vater schoß das Hirschelein — die Töchter schoß das Bürschelein, recht tief ins junge Herz hinein, tirallala!‘ Keiner unter den Zuschauern, der nicht merkte, was damit bezweckt war! Denn die ewige Antreterei und das Singenmüssen war uns allen verhaßt“* (Langhoff 1947, S. 178f.).

Der „Zirkus Konzentrazani“, eine der offiziell genehmigten kulturellen Darbietungen der Häftlinge, sollte die SS-Leute oberflächlich unterhalten: Die oben beschriebene Szene schien deren Auffassung, die Gefangenen seien lächerliche, verachtenswerte „Untermenschen“, zu bestätigen. Die Selbstkarikatur der Darsteller lenkte vom versteckt oppositionellen Sinn ab. Während sich die SS z. B. über die vermeintliche Unfähigkeit zu singen amüsierte, verstanden die zuschauenden Häftlinge sofort, daß diese Szene ihren Überdruß an den ihnen aufgezwungenen Gesängen, der sich oft in absichtlichem Falschsingen Luft machte, ausdrückte. Wenn die SS-Leute lachten, ohne den verborgenen Sinn zu verstehen, hatte man sie überlistet: Sie bewiesen damit ihre Unzulänglichkeit und schienen einige

Augenblicke lang weniger gefährlich. „*Es war alles andere als gemeinhin lustig. Eine Notwendigkeit war's: diese hilfreiche Macht des Lachens [. . .]; ein menschlicher Trieb, der nicht abzutöten war. Und dieses ‚bißchen‘ Lachen, ohne das man nicht leben, sondern nur krepieren kann [. . .], es lohnte den härtesten Einsatz*“ (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 29).

Es fanden illegale Veranstaltungen statt, bei denen Organisatoren und Teilnehmer ihr Leben riskierten. Als Veranstaltungsorte wurden Räume bevorzugt, die die Lagerleitung aus Furcht vor ansteckenden Krankheiten mied (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 27). Wolfgang Langhoff berichtet von einer heimlichen Feier zum sechzehnten Jahrestag der russischen Revolution. Während an Türen und Fenstern Aufpasser postiert waren, die die SS beobachteten, wurden die *Internationale* und *Brüder, zur Sonne, zur Freiheit* gesummt (Langhoff 1947, S. 238). Zu Weihnachten 1943 sangen Holländer ein historisches Lied über den Freiheitskampf ihres Landes, das mit den folgenden, auf die aktuelle Situation übertragbaren Worten schloß: „*Durchstecht den Deich, reißt auf die Schleusen, ersäuft die fremde Tyrannei*“ (Langbein 1980, S. 337). Es gab Chöre, die heimlich probten und bei illegalen Feiern auftraten: im Lager Sachsenhausen einen Chor der jüdischen Häftlinge (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 24) und einen Chor tschechischer Studenten, die sich in Anlehnung an den Namen des amerikanischen Gefängnisses und an das Wort „singen“ humorvoll „*Sing-sing-boys*“ nannten (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 26). 1940 gründete Rosebery d'Arguto, der ehemalige Leiter eines Neuköllner Arbeiterchors, im KZ Sachsenhausen einen Chor; Dirigent und Sänger wurden später nach Auschwitz-Birkenau deportiert und dort ermordet (Lammel/Hofmeyer 1962, S. 12; Linde 1972, S. 15). Die Instrumente der Musiziergruppen waren oft behelfsmäßig, etwa angefertigt aus Bratheringsdosen, Aluminiumbrotbüchsen, Holzschuhen (Lammel/Hofmeyer 1962, S. 12). In einer Atmosphäre von Angst, Gereiztheit, Wut und Verzweiflung trugen gemeinschaftliche Veranstaltungen dazu bei, die Einsamkeit zu überwinden, den Zusammenhalt zu festigen und das Selbstbewußtsein zu stärken. „*Es ist unglaublich, welche Kraft in unserem Gesang lag, wie er half, die Beziehungen in den unmenschlichen Verhältnissen und in der unmenschlichen Zeit menschlicher zu gestalten. Unsere Lieder wirkten wie Balsam auf unsere verwundeten Seelen*“ (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 26).

Im Konzentrationslager Buchenwald führten Häftlinge Streichquartette

von Mozart, Haydn und Beethoven auf (Langbein 1980, S. 336). In einem Raum des Krankenreviers spielte dort nachts ein Streichquartett Kompositionen von Bach und Boccherini. Den schaurigen optischen Hintergrund bildeten präparierte Menschenköpfe, in Rahmen gespannte tätowierte Menschenhäute, präparierte durchschossene Herzen . . . Inmitten dieses Todesgrauens habe man manche glückliche Stunde verbracht.²

In der Entlausungsstation des Lagers Sachsenhausen wurde das F-Dur-Streichquartett von Antonin Dvořák geprobt, und ein Zuhörer erinnert sich: „*Nach den ersten Tönen dachte ich, ich hätte Fieber. Es lief mir heiß und kalt über den Rücken. Es war wie ein Traum [. . .]. In diesem grauen, trostlosen Raum so eine Musik! [. . .] Als ich dann zurück in meinen Block ging, wußte ich, daß ich niemals mehr so etwas Erhebendes hören würde*“ (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 27).

Die „Liebe“ zur Musik — ein in unserem „normalen“ Alltag durch viele Sonntagsreden abgenutztes Klischee — äußerte sich in den Konzentrationslagern in ungewohnter Intensität. Musik wurde zum geistigen und seelischen Refugium — sowohl für die Folterer als auch für deren Opfer. Im gespaltenen Bewußtsein perverser SS-Leute existierte das „Wahre, Schöne und Gute“ als trauriges Fragment einer mißverstandenen Tradition. In den Häftlingen jedoch vermochte Musik die Überzeugung zu festigen, „*daß das Schöne, das Humane im Menschen stärker, ja unbesiegbar ist*“ (Sachsenhausenkomitee Westberlin, S. 27).

Welche Bedeutung kulturellen Aktivitäten bei der Abwehr drohender — lebensbedrohender — Demoralisation zukam, läßt besonders eindrucksvoll das Tagebuch des holländischen Journalisten, Kritikers, Essayisten und Übersetzers Nico Rost erkennen, das 1946 erstmals unter dem Titel *Goethe in Dachau* veröffentlicht wurde. „*Der Autor*“, schreibt Anna Seghers im Vorwort, „*der sein geistiges Leben auf den dialektischen Materialismus gegründet hat, beschreibt leidenschaftlich und feierlich den Triumph der Idee über die rohe Materie*“ (Rost 1983, S. 7). Über den Alltag im Konzentrationslager Dachau teilt das Buch wenig mit; es enthält überwiegend Notizen zu der Literatur, mit der sich Rost während seiner Internierung beschäftigte. Seine literarischen Reflexionen verstand der Verfasser als ein Bollwerk gegen die unmenschliche Umgebung: „[. . .] *ich weigere mich — besonders in diesen Tagen — über Flecktyphus und Läuse, über Hunger und Kälte zu reden [. . .]. Ich versuche nun jeden Abend, besonders zwischen sechs und sieben, wenn der elektrische Strom ausgeschaltet ist, über das nachzudenken, was ich in den letzten Monaten gele-*

sen habe. Dabei bin ich für mich selber zu dem neuerlichen Ergebnis gekommen, daß die deutsche Romantik [. . .]“ (Rost 1983, S. 192). Während des Luftalarms bemüht er sich, an Herder zu denken (Rost 1983, S. 198), oder er lauscht einem Gesprächspartner, der, während draußen Bomben fallen, „wohl eine Stunde lang begeistert die Schönheiten der Kathedrale von Chartres“ preist (Rost 1983, S. 192). Rosts Konzentration auf eine Kunst-Welt und seine Weigerung, über die ihn umgebende Realität nachzudenken, trägt keine krankhaften Züge, gerät nicht außer Kontrolle; die Wirklichkeit bleibt in seinem Bewußtsein präsent: „Eine Flucht in die Literatur? Ich kann das nicht so genau analysieren, aber eines weiß ich: daß ich dadurch niemals die Wirklichkeit vergesse. Dafür sorgt sie übrigens auch selbst [. . .]“ (Rost 1983, S. 90).

Langbein erwähnt Frauen, die auf der Straße des Lagers Ravensbrück leise Gedichte rezitierten, über Bücher sprachen, die sie gelesen, über Theaterstücke, die sie gesehen hatten. „Sie trieben, wie einige von ihnen es selbst scherzhaft nannten, ‚Gehirnakrobatik‘. Sie wollten nicht stumpf und apathisch werden, sondern ihre geistigen Kräfte nutzen“ (Langbein 1980, S. 336).

In der *Schachnovelle* stellt Stefan Zweig die seelische Entwicklung eines Menschen unter dem Einfluß einer Isolationshaft dar. In der zermürbenden Einsamkeit des Gestapogefängnisses entdeckt Dr. B. das Schachspiel als Heilmittel gegen die erdrückende Monotonie des Raumes und der Zeit. Er gewinnt zunächst seine bereits erschütterte Denkfähigkeit und Sicherheit zurück. Die Flucht aus der Wirklichkeit, die unter den abnormen Lebensbedingungen „vernünftig“ und als Beweis hoher intellektueller Fähigkeiten erscheint, führt nach einiger Zeit zur gefährlichen Krise: Dr. B. steigert sich in eine „künstliche Schizophrenie“: Er spielt — immer besessener — Schachpartien gegen sich selbst, bis er das Orientierungsvermögen in seiner realen Umgebung verliert.

In der erdichteten Welt der *Schachnovelle* erscheint die Rückkehr in ein normales Leben noch möglich. In der grausamen Wirklichkeit der Konzentrationslager wurde die Schwelle zur Krankheit in vielen Fällen endgültig überschritten. In ihrem Tagebuch aus dem Lager Bergen-Belsen beschreibt Hanna Lévy-Hass den Ausbruch einer Psychose: Eine verzweifelte Mutter begann beim Tod ihrer zwei kleinen Töchter „Klagelieder zu singen, wozu sie mit unglaublicher Begabung Verse erfand, und leise, ganz leise mit den kleinen Leichen zu sprechen [. . .]. Jetzt aber schleppt sie sich mit unordentlichen Haaren umher, zieht ihre Fetzen nicht mehr aus,

ist schrecklich vernachlässigt, der Wahnsinn sitzt in ihren Augen“ (Lévy-Hass 1979, S. 49). Der Kontakt zur äußeren Umgebung ist gestört oder abgerissen, der Schutzwall gegen die Gefühle von Trauer, Angst, Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit zusammengebrochen. Wo die Fähigkeit zu bewußtem Handeln ausgeschaltet ist, ist Widerstand nicht mehr möglich — vielleicht nur Gleichgültigkeit gegenüber den realen Ereignissen. Durch den polnischen Sänger Alex Kulisiewicz, der selbst im KZ Sachsenhausen inhaftiert war, wurde uns u. a. das folgende Lied überliefert:

*schwarz und stumm steht das krematorium,
die pforte der hölle mit haufen von leichen.
schlüpfrige, steife leichen schleppe ich —
ich ergraute über nacht.
da liegt mein söhnchen — mein söhnchen . . .
in die lippen hat es die kleinen fäustchen eingebissen.
wie kann ich DICH hier ins feuer werfen
mit deinen schönen goldenen löckchen . . .!?*

*lulle, lulle ein — mein söhnchen . . .
mein liebes söhnchen . . .*

*niederträchtige sonne, warum schweigst du?
ich habe doch alles genau gesehen:
sein köpfchen zerschmetterten sie
an der steinernen mauer . . .
in den himmel starren deine stillen äuglein
und noch weinen deine erkalteten tränen . . .
mein söhnchen . . .! überall, überall sehe ich blut!!
du lebstest doch nur drei kurze jahre . . .*

*lulle, lulle ein — mein söhnchen . . .
(ausführliche Fassung bei Linde 1972, S. 20)*

Der vierundzwanzigjährige Aron Liebeskind, der im Vernichtungslager Treblinka als Leichenträger arbeiten mußte, wurde gezwungen, den Tod seiner Frau und seines drei Jahre alten Sohnes mitanzusehen. „*über nacht versteckte er sein totes kind unter einem leichenhaufen, obwohl er genau wußte, daß er es am nächsten tag in das feuer werfen mußte. in derselben nacht schrieb er das ‚wiegenlied für meinen kleinen sohn im krematorium‘ — am folgenden morgen war er ergraut [. . .]. liebeskind, von hünenhafter gestalt, war nun innerlich gebrochen und halb verrückt. er suchte ständig wimmernd im staub nach seinem sohn*“ (Linde 1972, S. 18).

Anmerkungen

- 1 Zitate aus Liedern von Alex Kulisiewicz, die der polnische Sänger, selbst ehemaliger KZ-Häftling, „humoristisch“ nannte; zitiert nach einer Sendung des ZDF vom 17. 12. 1978 mit dem Titel *Sie gaben nicht auf*.
- 2 Bericht des tschechischen Häftlings Anton Weiser, zitiert nach Material zu Fragebogen Anti-NS-Lied Nr. 29 (dort ungenaue Quellenangabe).

Literatur

- Borwicz, M.: *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939—1945)*, 1973.
- Eisler, H.: Bericht über die Entstehung eines Arbeiterliedes, in: Eisler: *Musik und Politik. Schriften 1924—1948*, textkritische Ausgabe von Günter Mayer, München 1973.
- Fénelon, F.: *Das Mädchenorchester in Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1980.
- Kershaw, I.: „Widerstand ohne Volk?“ Dissens und Widerstand im Dritten Reich, in: Schmädeke, J./Steinbach, P. (Hg.): *Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler*, München ²1986, S. 779—798.
- Kielar, W.: *Anus Mundi. Fünf Jahre Auschwitz*, Frankfurt a.M. 1979.
- Lammel, I.: *Das Arbeiterlied*, Leipzig ²1975.
- Lammel, I./Hofmeyer, G. (Hg.): *Lieder aus den faschistischen Konzentrationslagern*, Leipzig 1962 (Das Lied — im Kampf geboren, H. 7).
- Langbein, H.: . . . nicht wie die Schafe zur Schlachtbank. Widerstand in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern 1938—1945, Frankfurt a. M. 1980.
- Langhoff, W.: *Die Moorsoldaten. 13 Monate KZ*, Berlin ²1947.
- Leo, G.: *Feuerproben*, in: *Résistance. Erinnerungen deutscher Antifaschisten*, zusammengestellt und bearb. von Dora Schaul, Frankfurt a. M. 1975.
- Lévy-Hass, H.: *Vielleicht war das alles erst der Anfang. Tagebuch aus dem KZ Bergen-Belsen 1944—1945*, Berlin 1979.
- Linde, C. (Hg.): *KZ-Lieder. Eine Auswahl aus dem Repertoire des polnischen Sängers Alex Kulisiewicz, Sievershütten 1972*.
- Perk, W.: *Die Hölle im Moor*, Frankfurt a. M. 1970.
- Rost, N.: *Goethe in Dachau*, Frankfurt a. M. 1983.
- Sachsenhausenkomitee Westberlin (Hg.): . . . denn in uns zieht die Hoffnung mit. *Lieder, gesungen im Konzentrationslager Sachsenhausen*, Berlin (West) o. J.
- Scheller, Th. (Hg.): *Singend wollen wir marschieren. Liederbuch des Reichsarbeitsdienstes*, 2. Aufl. Potsdam o.J.
- Tuchel, J.: Selbstbehauptung und Widerstand in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, in: Schmädeke, J./Steinbach, P. (Hg.): *Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler*, München ²1986, S. 938—953.
- Zweig, St.: *Schachnovelle*, ungekürzte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1974.

Dr. Gisela Probst-Effah
Merianweg 28
5024 Pulheim